



HAL
open science

Une dé/contamination du discours : des portraits composites (Francis Galton) au morphing (Nancy Burson)

Leszek Brogowski

► To cite this version:

Leszek Brogowski. Une dé/contamination du discours : des portraits composites (Francis Galton) au morphing (Nancy Burson). Visages à contraintes : formes du portrait à l'ère électro-numérique - des années 1960 au début du XXI^e siècle, inPress. hal-01687274

HAL Id: hal-01687274

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01687274v1>

Submitted on 18 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Leszek Brogowski

Une dé/contamination du discours Des portraits composites (Francis Galton) au *morphing* (Nancy Burson)

[...] apporter la preuve scientifique de l'existence de Dieu. En suivant un processus complexe d'expositions superposées, réalisées en divers endroits de la maison, [José Arcadio Buendía] était assuré de faire tôt ou tard le daguerréotype de Dieu [...].

Gabriel García Márquez¹

La photographie composite, l'art, la mémoire collective

À la fin du XIX^e siècle, un savant amateur britannique, Francis Galton, inventa la théorie eugéniste qui se proposait d'améliorer héréditairement (aujourd'hui on dit « génétiquement ») les « plantes, bêtes et hommes » ; les portraits composites de criminels ou de tuberculeux qu'il inventa en même temps ont été conçus comme l'instrument de l'eugénisme². Pour dire les choses brutalement, le « délit de faciès » est scientifiquement justifié par ce procédé, mais la méthode utilisée pour fabriquer les photographies composites s'inscrit dans la continuité de l'une des traditions les plus anciennes et les plus classiques de l'art occidental, à savoir celle de l'idéal de beauté. Se télescopent dans ce procédé deux idées : l'idéal produisant une « moyenne visuelle » (*méson*) ; l'« homme moyen » dû à Adolphe Quételet, savant belge, considéré comme une application majeure des statistiques dans les sciences humaines et sociales. Ces portraits composites ont d'ailleurs fasciné quelques philosophes – Sigmund Freud, Ludwig Wittgenstein, Gregory Bateson –, mais la question troublante est de savoir quelle attitude les artistes ont adoptée face à cette usurpation scientifique qui a sans aucun doute jeté un discrédit sur les formes de la beauté qui incarnaient depuis des siècles les valeurs de l'humanisme, et ce malgré une opposition à la rigidité de ces normes esthétiques qui grandissait dans l'art dès le XIX^e, et qui a culminé au XX^e siècle dans les travaux d'artistes qui ont porté le flambeau du féminisme.

La particularité de ce télescopage de la tradition de la beauté et du mode de fabrication propre à la photographie composite consiste dans le fait que cette dernière cherche à sonder l'expression du visage pour connaître le for intérieur de l'individu, ce qui n'a jamais été l'objectif de l'idéal de beauté. En revanche, le projet de connaître le for intérieur d'un individu (son âme, son caractère, son tempérament, etc.), la photographie composite le partage avec la physiognomonie qui flirtait avec la caricature, laquelle était souvent son instrument de prédilection³. D'où le mélange troublant davantage encore la lecture de ces portraits composites : beauté / expression, caricature / science. Pour les analyser, il faut donc les inscrire dans leur contexte à la fois esthétique et

¹ Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude* [1967], trad. Claude et Carmen Durand, Paris, Éditions du Seuil, 1969, rééd., coll. « Points », 1995, p. 62.

² Voir : <http://galton.org/composite.htm>. Cf. mes autres publications consacrées à la photographie composite de Francis Galton : « "À force de voir et de comparer" : Arthur Batut face au scandale de la photographie composite », dans *Défier la décence. Crise du sens et nouveaux visages du scandale dans l'art*, L. Brogowski, J. Delaplace, J. Laurent (dir.), Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires. Corps et voix », 2016, p. 201-227 ; « La photographie composite de Francis Galton, son protocole et son flou. L'épistémologie d'un protocole », dans Danièle Méaux (dir.), *Protocole et photographie contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'université Jean-Monnet, 2013, p. 219-237 ; « De l'idéal (dé)tourné en Witz. La photographie composite de Francis Galton et ses résonances », *Revue d'esthétique*, n° 43, 2003, p. 153-175.

³ Voir : http://head-collection.blogspot.com/2012_07_01_archive.html.

CONTRIBUTION A L'ÉTUDE DE LA CARICATURE

LA PHYSIONOMIE HUMAINE

COMPARÉE A

LA PHYSIONOMIE DES ANIMAUX



D'APRÈS LES
DESSINS DE
LE BRUN



CENT TRENTE REPRODUCTIONS PRÉCÉDÉES D'UN ESSAI
ET ACCOMPAGNÉES DES RÉFLEXIONS ET MENUS PROPOS
D'UN PEINTRE PARISIEN

LUCIEN MÉTIVET



PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD. — HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, rue de Tournon (VI^e)

politique. Leur invention date de l'époque où s'engageait l'ultime confrontation de la modernité avec l'orthodoxie esthétique des académies ; l'idéal de beauté, que celles-ci conservaient avec dévotion, n'en sortira pas indemne, mais l'histoire des photographies composites permet d'éclairer aussi le rôle que l'esthétique néo-classiciste des académies jouait dans certains as-

pects de la « normalisation » de la société au XIX^e siècle⁴ ; son œuvre est aujourd'hui poursuivie par la chirurgie esthétique. Qu'on appartienne aux catégories de voleurs, de meurtriers, de malades de la « consommation », etc., ou, au contraire, aux catégories de la « population saine », on doit entrer dans une norme correspondante, un idéal-type, c'est du moins ce que soutenait Francis Galton ; l'idée de la santé, indissociablement physique et mentale, se résumait pour lui aux beaux hommes qui étaient essentiellement les officiers du Corps royal des armées et les civils ayant toutes les qualités requises pour y accéder⁵. Dans la mesure où la peinture des pompiers contribue, délibérément ou non, à la normalisation esthétique de la société, les enjeux politiques de l'académie des beaux-arts croisent fatalement les préoccupations esthétiques de l'eugénisme, et nous en payons encore aujourd'hui le prix sous la forme d'un fanatisme – ou du moins de la discrimination – esthétique ; ce qui ferait l'objet d'une étude à part entière.



Frontispice de l'ouvrage de Francis Galton, *Inquiries into Human Faculty and its Development*, 1883.

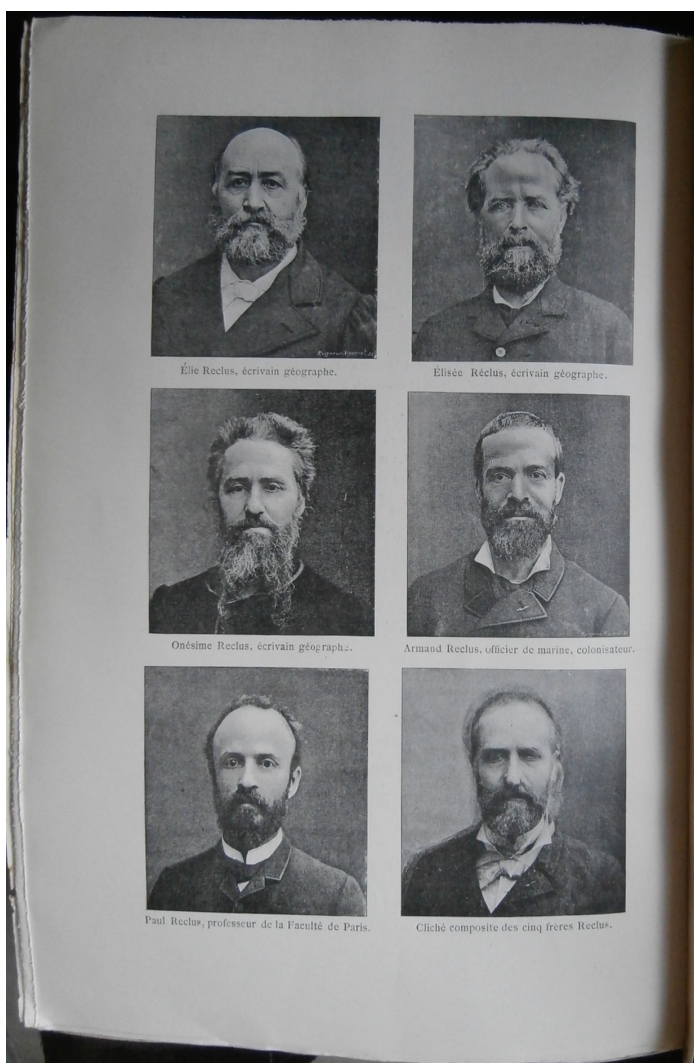
Dans ce contexte, ce qui frappe de prime abord, c'est une absence quasi totale de réactions des artistes face aux photographies composites de Galton pendant environ un siècle. Plusieurs historiens affirment que les photographies composites étaient à l'honneur jusqu'au début du XX^e siècle⁶ : dans la presse, puis dans la propagande nazie, certes, mais elles sont rares dans la

⁴ Voir Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1975.

⁵ Francis Galton, *Inquiries into Human Faculty and its Development*, Londres, Macmillan and Co., 1883, p. 15.

⁶ Allan Sekula, « The Body and the Archive », *October*, vol. 39, hiver 1986, p. 52 ; Adam Sobota, « L'histoire de la photosynthèse. La photosynthèse de l'histoire », dans *Photologie* (cat. bilingue), Musées nationaux de Varsovie et de Wrocław, 1993, p. 19 ; Michel Frizot, quant à lui, écrit que « la méthode de Galton allait être célèbre jusqu'à la fin du

presse scientifique et, surtout, absentes dans l'art. Le seul photographe, d'ailleurs amateur, qui s'est proposé d'appliquer la méthode composite de Galton, revendiquant à la fois inspiration scientifique et visée artistique, mais aussi ethnographique, Arthur Batut, parle en 1906 de « l'oubli dans lequel on laisse depuis si longtemps un procédé rigoureusement scientifique⁷ ». Batut ne semble ni partager les positions eugénistes de Galton ni être particulièrement embarrassé par le fait que ce procédé ait pu connaître par le passé d'aussi sinistres applications⁸. Il en fait abstraction pour pouvoir jouir du procédé artistique. Sa position ne fait que refléter le trouble que les esprits logiques, techniques et rationnels éprouvent souvent à l'égard de la photographie comme moyen « mécanique » d'enregistrement de la lumière et comme moyen « scientifique » d'organisation – pour ne pas dire « composition » – des clichés. La photographie composite a donc disparu de la scène sans avoir alimenté l'imaginaire artistique, et les quelques portraits composites isolés et assez surprenants – réalisés par Paul Nadar ou Lewis Hine – n'ont donné lieu pendant un siècle à aucune reproduction ni commentaire. Pourtant, il n'est pas aisé de libérer les portraits composites du discours douteux qui leur est associé. On tentera ici d'en comprendre les raisons.



Les portraits des cinq frères Reclus et leur portrait composite ; page d'illustration dans l'article de Paul Nadar, « Progrès et applications de la Photographie (suite) », *Paris-Photographe*, t. II, n° 7, 30 juillet 1892, p. 290.

siècle : Marey y fait souvent référence », dans « Corps et délits », *Nouvelle histoire de la photographie*, sous la dir. de M. Frizot, Paris, Larousse, 2001, p. 267.

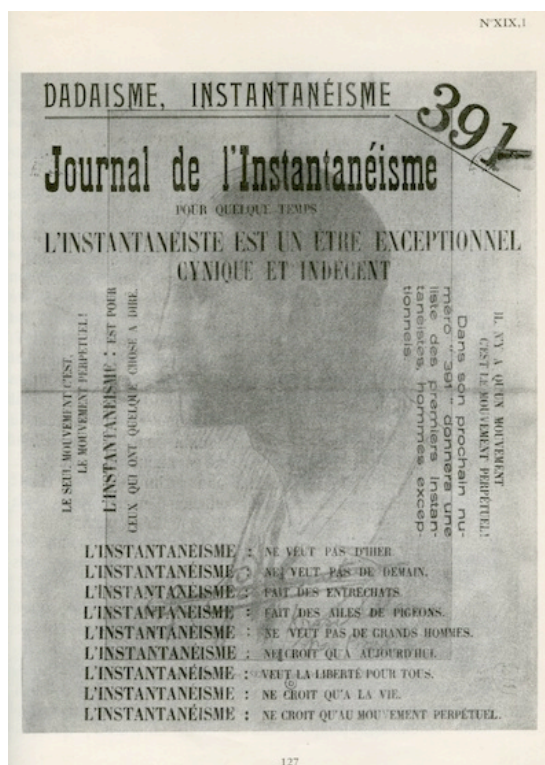
⁷ Arthur Batut, « Article sur la reproduction du type d'une famille, d'une tribu ou d'une race par la photographie » [1906], dans *Arthur Batut. Le Portrait-type ou Images de l'invisible*, Espace photographique Arthur-Batut à Labruguière, Serahl Éditeur, 1992, p. 5. Voir : http://www.espacebatut.fr/arthur-batut_2/le-portrait-type_11.htm.

⁸ Voir L. Brogowski, « À force de voir et de comparer » , *loc. cit.* p. 201-227.

C'est presque un siècle plus tard, lorsque la photographie composite aura été complètement effacée de la mémoire collective, que quelques artistes ont redécouvert le procédé, sans en avoir connu les applications galtoniennes. Tel fut notamment le cas d'Ulrike Rosenbach, de Krzysztof Pruszkowski et de Nancy Burson, qui avaient été les premiers à en faire une démarche plus ou moins systématique au service de l'art, et qui ont appris l'existence de la théorie « composito-eugéniste » une fois leurs projets rendus publics. D'autres artistes en ont fait, dans les années 1970-1980, un usage ponctuel, marginal dans l'ensemble de leur démarche, mais plutôt ironique ou critique : Joseph Kosuth ou William Wegman. D'autres encore, récemment, y ont eu recours sans se préoccuper de l'histoire de ce procédé : Orlan, Thomas Ruff ou Gerhard Lang.

La question se pose donc de savoir quelles tendances ont été à l'œuvre à la fois dans l'oubli où la photographie composite est tombée et dans sa redécouverte sur le tard. Est-ce sa proximité avec l'eugénisme ou avec l'idéal de beauté qui a été décisive ? S'agit-il, dans un premier temps, d'un refoulement, comme si le procédé de l'idéal était définitivement souillé par l'eugénisme, puis d'un retour du refoulé dans les années 1980 ? À cette époque, les artistes en déconstruisent-ils le sens, ou bien se réapproprient-ils la technique galtonienne pour la conjurer et montrer que ce n'est pas le procédé artistique, mais son usage illégitime qui est en cause, ainsi que le discours qui l'accompagnait ? Arthur Batut tentait déjà d'argumenter en faveur de cette dernière hypothèse.

Il n'en reste pas moins que les avant-gardes de la première moitié du xx^e siècle, qui ont procédé à toutes les expérimentations plastiques possibles en matière de photographie, n'ont jamais découvert ou redécouvert le procédé composite, et n'y ont même prêté aucune attention. Marcel Duchamp, par exemple, connaissait le procédé, mais il s'est limité à en faire une plaisanterie. À propos d'un portrait crayonné par Francis Picabia du boxeur Georges Carpentier, reproduit sur la couverture du n° XIX de la revue *391* en octobre 1924, et très ressemblant au portrait de profil que Man Ray a fait de Duchamp en 1916, ce dernier dit : « c'était amusant. C'était un portrait composite de Carpentier et de moi⁹ ».



S'il est particulièrement intéressant d'interroger l'attitude politique des artistes d'une nouvelle génération, nés bien après la Seconde Guerre mondiale, c'est parce qu'ils ont recours aux tech-

⁹ Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne* (1966), Paris, Somogy, 1995, p. 77-78.

nologies du *morphing*, pendant numérique de la photographie composite. Comment ce changement modifie-t-il le rapport à la tradition et comment façonne-t-il le discours qui accompagne leurs travaux ? On peut en effet avoir l'impression que dans ceux-ci, les questions de l'eugénisme sont souvent noyées dans l'esthétique des « cyborg » (*cybernetic organism*), et la référence à *l'histoire* est alors systématiquement remplacée par l'exploration des *visions futuristes* de la science-fiction. J'ai choisi d'entamer ce travail d'interrogation en prenant l'exemple de Nancy Burson, née en 1948, car c'est elle – à ce qu'il semble – qui a fait basculer la photographie composite vers le *morphing* ; elle semble même avoir contribué à la mise en place des premiers logiciels de ce type, aujourd'hui banalisés jusqu'aux applications standard qui équipent les téléphones portables¹⁰.

Voir le portrait : de la domination quantitative au pouvoir numérique

Le premier mobile des expérimentations que Nancy Burson mène autour du visage semble venir d'un fantasme de se voir vieillir – « faire une machine qui permette aux gens de voir comment ils vieilliraient¹¹ » –, ce que la peinture, selon elle, n'est pas capable de montrer. Pour comprendre comment le processus du vieillissement se creuse dans le visage, elle procéda en 1976 à une « étude » de cinq portraits où elle se faisait simplement maquiller¹², puis photographier. Il n'est pas pertinent d'épiloguer ici pour savoir si le maquillage doit être, ou non, considéré comme une peinture sur visage. Ce qui compte, c'est le fait que la même année débuta la collaboration de l'artiste avec les chercheurs du Massachusetts Institute of Technology (MIT), au sein duquel fut anticipé le procédé aujourd'hui communément appelé *morphing*¹³. Le numérique allait alors prendre le pouvoir aussi bien sur les portraits composites que sur la peinture. Le brevet qui résulta de cette collaboration, signé conjointement par l'artiste et par l'ingénieur Thomas Schneider, porte un titre qui fait penser à Galton : « La méthode et l'appareil pour produire l'image du visage d'une personne à différents âges¹⁴ » ; il fait écho à l'article de 1882 : « Photographic Chronicles from Childhood to Age ». Mais à cette époque, Nancy Burson n'avait « jamais entendu parler de Francis Galton¹⁵ ». Elle découvrit toutefois l'idée du portrait composite à travers une démarche impliquant la science et la technique comme moyens de surpasser la peinture, ce qui est significatif dans la mesure où cette position exprime au fond une confusion entre l'art et la science : celle-ci est appelée à apporter des solutions à celui-là.

L'artiste évoque notamment l'impact qu'a produit sur elle l'exposition *The Machine as Seen at the End of Mechanical Age*, organisée par le MoMA à New York en 1968¹⁶. Pour réaliser le projet d'une telle « machine », elle a dû attendre les progrès des technologies digitales, car les portraits composites qu'elle allait réaliser n'étaient pas des photographies, même s'ils y ressemblaient et même si le tirage argentique était parfois leur support final : c'étaient des images obtenues par une synthèse numérique. Avec une fierté toute moderne, Nancy Burson affirme que « c'était pour la première fois que le visage humain avait été digitalisé et manipulé¹⁷ ». On peut inscrire dans les annales la date de 1982, celle du premier composite avec Reagan, Brejnev, Thatcher,

¹⁰ Les travaux de l'artiste peuvent être consultés sur son site web : <http://nancyburson.com/>. Le contenu du site évolue cependant au fil du temps (titres des travaux, documents critiques, etc.), et il est préférable de se référer aux catalogues et ouvrages cités ici dans les notes.

¹¹ « Seeing and Believing : The Art of Nancy Burson. Interview with Lynn Gumpert and Terrie Sultan », dans *Seeing and Believing. The Art of Nancy Burson*, Santa Fe, Twin Palms, 2002, p. 143.

¹² *Ibid.*, p. 144.

¹³ *Ibid.*, p. 145.

¹⁴ *Ibid.*, p. 144.

¹⁵ *Ibid.*, p. 151.

¹⁶ *Ibid.*, p. 143.

¹⁷ *Ibid.*, p. 145.

Mitterrand et Deng¹⁸, tout comme l'année 1947 y figure comme la date de naissance de la cybernétique¹⁹. Certes, Nancy Burson n'interroge pas le concept de « machine » digitale comme il l'aurait mérité, étant donné toutes les réactions, jusqu'aux plus révoltées, qu'a produit l'idée de la cybernétique, dans laquelle d'aucuns ont voulu voir l'occultation définitive de la question philosophique de l'être. En 1982, le visage, avec ses expressions, ses déformations, son vieillissement, sa standardisation, sa typification, etc., est entré dans la sphère du pouvoir de la cybernétique, en quittant par là même la sphère de l'influence de l'art. Nancy Burson revendique sa propre contribution à ce tournant : le *morphing* « est une collaboration entre photographie et ordinateur pour créer un visage hybride entièrement nouveau, visage qui n'existe pas en réalité²⁰ ».

C'est par l'intermédiaire de l'EAT (Experiments in Art and Technology), structure développée par Robert Rauschenberg pour mettre en relation artistes et scientifiques, que Nancy Burson est entrée en contact avec les chercheurs du MIT, avec comme objectif de représenter le processus de vieillissement du visage. Comme autrefois les photographies composites de Galton, le procédé a eu une résonance médiatique importante, d'abord dans la presse à sensation. Le magazine *People* commanda à Nancy Burson les portraits de célébrités « vieilles », notamment de la princesse Diana, décédée avant d'avoir pu connaître son visage vieillissant que lui prédisait le *morphing* réalisé par l'artiste. Une collaboration avec le FBI s'ensuivit, ainsi que des événements-spectacles organisés à la télévision autour du nouveau procédé. L'artiste affirme avoir été contactée par les parents d'un enfant disparu, et, sans la moindre distance critique, déclare :

Les images que nous avons créées ont finalement été publiées et ont figuré sur la couverture du *New York Post*, qui racontait l'histoire [de cet enfant]. Nous avons fini par céder la licence de notre logiciel au FBI. En 1986, nous avons travaillé avec les programmes de télévision diffusés aux heures de grande écoute, et nous avons de fait ramené à la maison quatre gamins durant la première année²¹.

La posture de Nancy Burson se situe aux antipodes de celle d'un John Baldessari qui, avec une méfiance facétieuse, demanda à ses nouveaux étudiants, qui l'ont à peine vu, de faire faire à un portraitiste de la police son portrait-robot d'après leur description (*Police Drawing*, 1971). Avec Burson, le procédé composite se retrouve à nouveau impliqué dans des démarches policières, créditées de bonnes intentions, alors que la réalité de l'usage des portraits-robots, surtout ceux que composent des logiciels de plus en plus perfectionnés, contraste singulièrement avec l'optimisme de l'artiste. Dans un article de l'hebdomadaire *Le Point*, Christophe Deloire écrit :

« Par rapport aux dessinateurs, les ordinateurs n'apportent qu'une facilité d'utilisation, pas une ressemblance accrue », explique comme à regret le commissaire Éric Brendel. En effet, les deux ou trois génies du dessin que comptait autrefois dans ses rangs la police nationale avaient l'art de parfaire un visage fatigué, quand l'informatique est capable, au mieux, d'ajouter des cernes. Et, si les faux portraits ont dorénavant à s'y méprendre la qualité d'impression des photos, ce n'est pas, contrairement aux apparences, un grand avantage. À partir d'un dessin à gros traits, les observateurs pouvaient au moins extrapoler. Une image trop fine, mais pas plus fidèle, réduit le champ des possibles²².

L'ensemble de cet article mérite une attention particulière, dans la mesure où ce qu'il met en avant n'est pas une « vérité » de l'individu, prétendument cernée par l'image à laquelle la science a imprimé son objectivité, mais une simple pratique courante de l'image par la police, qui contredit les fantasmes de la science, désireuse de décoder et de déchiffrer définitivement la

¹⁸ Sur le site de l'artiste, voir « Early Works / Erliest composites » ; ils apparaissent sans les titres originaux [26.03.2021].

¹⁹ Norbert Wiener, *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1948.

²⁰ N. Burson, « Seeing and Believing », *op. cit.*, p. 151.

²¹ *Ibid.*, p. 146.

²² Christophe Deloire, « Les pièges du portrait-robot », consulté le 29 juillet 2013 sur le site de l'hebdomadaire *Le Point*, et introuvable depuis ; cité également par Guy Belloy, « Autopsie d'une erreur judiciaire... », *Agoravox*, 27 décembre 2012 : <https://www.agoravox.fr/tribune-libre/article/autopsie-d-une-erreur-judiciaire-128074>, consulté le 8 décembre 2019.

vérité du visage²³. Certes, Nancy Burson cherche elle aussi à échapper à la toute-puissance de la technique ; pour cette raison, dans sa série *Craniofacials*, portraits d'enfants et d'adultes ayant des particularités craniofaciales, elle a utilisé « Diane, appareil-jouet en plastique, produit de masse des années 1960 », en considérant que les photos ainsi prises sont « comme un dessin, comme une impression enregistrée²⁴ », et que le dessin, c'est comme « les entrailles du travail artistique²⁵ ». Il est particulièrement déstabilisant pour le spectateur de ne pas savoir si les portraits de cette série sont de simples photographies documentaires d'enfants aux visages déformés ou des portraits *composites* numériques qui *produisent* les déformations, car le visuel seul ne le permet pas, et les légendes ne le précisent pas. C'est ainsi qu'elle commente par exemple un portrait réalisé en 1989 :

Il s'agit d'un composite de deux petites filles avec le même syndrome. En fait, quand vous réalisez un composite, d'une certaine façon les gens se présentent mieux, car leurs apparences sont rendues moyennes. Aussi l'enfant que j'ai créé est-il bien plus « normal » que chacun des individus qui ont été utilisés pour créer l'image²⁶.

Cette remarque s'inscrit entièrement dans la logique et la tradition de l'idéal de beauté, qui considère ses formes comme des « moyennes visuelles » ; mais Nancy Burson affirme par ailleurs qu'elle milite pour la reconnaissance de la singularité de chaque visage et contre les normes esthétiques. C'est en effet le stéréotype et la norme qui permettent à Francis Galton de juger certains visages comme dégénérés ou déviants (*deviated*), « déviant » au double sens du terme : écart par rapport à la moyenne esthétique et déviation par rapport à la norme sociale. Le danger qu'enveloppe la tradition de l'idéal de beauté à partir du XIX^e siècle, c'est de voir la « moyenne formelle » érigée en norme sociale²⁷. Lorsque Nancy Burson rentre d'un week-end passé en Floride avec des enfants atteints de ce genre de particularités craniofaciales, elle se souvient qu'à l'aéroport « tout le monde [lui] semblait bizarre. Ma vision – mes repères de la normalité – a basculé²⁸ », dit-elle avec justesse. Entre la naïveté due à l'absence de conceptualisation et les maladresses de l'expression (« ce sont simplement les individus qui portent leurs problèmes à l'extérieur²⁹ »), voire la contradiction, il est difficile de trancher.

Si la *morphing* de Nancy Burson n'était pas un avatar des portraits composites de la fin du XIX^e siècle, on pourrait penser que s'exprime à travers leur ambiguïté la tendance postmoderne à « brouiller les cartes ». Les avant-gardes artistiques du XX^e siècle ont privilégié, quant à elles, peut-être naïvement, une forme de clarté rationnelle dans l'usage de la photographie : soit comme document, soit comme source de nouvelles formes graphiques. Aussi n'ont-elles prêté aucune attention à ces images qui confondaient les deux : ces formes générées par la technique faisaient en réalité semblant d'être de simples documents photographiques. Le parcours artistique de Nancy Burson illustre-t-il donc à sa manière la transition du moderne au postmoderne qui a sapé la confiance dans l'image ?

Au début des années 1980, elle réalise deux portraits composites qui marquent son entrée dans l'art : *Warhead I* (*Reagan 55%, Brezhnev 45%, Thatcher less than 1%, Mitterrand less than 1%, Deng less than 1%*) de 1982 et *Mankind* (*Oriental, Caucasian, and Black, weighted according to*

²³ Cf. Alain Somat & Marie-Annick Vazel, « L'identification par portrait-robot peut-elle être améliorée ? », dans C. Louche & P. Pansu (éd.), *La Psychologie appliquée à l'analyse des problèmes sociaux*, Paris, PUF, coll. « Psychologie sociale », 2004. Voir aussi Faustine Vincent, « Le portrait-robot, un exercice délicat à l'efficacité contestée », *Le Monde*, 19 août 2018, https://www.lemonde.fr/societe/article/2018/08/19/le-portrait-robot-un-exercice-delicat-a-l-efficacite-contestee_5343978_3224.html.

²⁴ N. Burson, « Seeing and Believing », *op. cit.*, p. 146.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Voir notamment Erich Fromm, *The Pathology of Normalcy. Contributions of a Science on Man*, éd. Rainer Funk, New York, American Mental Health Foundation, 1991, comportant notamment ses cours de 1953.

²⁸ N. Burson, « Seeing and Believing », *op. cit.*, p. 148.

²⁹ *Ibid.*

current population statistics) de 1983-1985. Les deux sont accompagnés de légendes qui dispensent de tout commentaire ; mais on constate que dans l'ouvrage *Seeing and Believing. The Art of Nancy Burson* de 2002, ils ne sont ni commentés, ni même mentionnés dans l'interview avec l'artiste. Leurs titres indiquent d'emblée le poids quantitatif des « composants » utilisés dans le composite, et ils tiennent lieu du protocole qui préside à la réalisation des portraits. Dans le premier, les pourcentages respectifs d'ogives nucléaires possédées par divers pays définissent le poids visuel de leurs dirigeants figurant dans le portrait composite ; dans le second, c'est la répartition statistique des « types » orientaux, caucasiens – c'est ainsi qu'on catégorise aux États-Unis les blancs – et noirs parmi la population mondiale³⁰. Il reste à savoir comment est obtenu ce « poids visuel », puisque les « composants » de ces composites ne sont plus, comme dans la photographie composite, de simples négatifs de portraits, superposés dans le composite final. L'utilisation de la légende comme protocole de réalisation des photographies, dans l'esprit de la modernité artistique, libère le portrait composite de tout sous-entendu eugéniste, *du moins dans le portrait des dirigeants des puissances nucléaires : Warhead (chef de guerre)*. Le résultat du procédé composite est ici l'effet d'une *domination quantitative*, tant visuelle que politique, et c'est là toute la finesse de ce portrait : domination visuelle, car le composite, aussi bien argentique que numérique, permet une libre manipulation de l'image, ce qui est ici mis en évidence ; domination politique, car les *termes* ou les *catégories* de cette manipulation relèvent d'un choix politique, ce que le titre revendique également. Ce portrait est donc d'une importance décisive dans l'histoire du portrait composite, non seulement parce qu'il décontamine le discours eugéniste qui depuis un siècle lui a été associé, mais encore parce qu'il est réalisé à l'aide d'une technologie numérique : sa force consiste, entre autres, à clarifier le statut de l'image et à libérer le procédé composite d'un sens parasite qui y a adhéré.

L'autre portrait de cette époque, intitulé *Mankind (Oriental, Caucasian, and Black)*, n'a plus la même pureté cristalline, car – sans que le mot y soit inscrit, mais il le sera dans d'autres titres de travaux de Burson – il introduit la notion de « races humaines », couramment utilisée aux États-Unis, et, par là même, une ambiguïté entretenue par l'artiste dans la suite de ses travaux, et dont nous tâcherons d'identifier la source idéologique. Il est donc possible que si Nancy Burson ne commente pas le portrait des dirigeants des pays dotés d'armes nucléaires, œuvre inaugurale de son œuvre, c'est parce qu'elle ne se reconnaît finalement pas dans le choix artistique où la transparence et la publicité de la démarche assurent la clarté du sens.

Pour appréhender les raisons de ces ambiguïtés, il faut tout d'abord observer que dans les premiers portraits composites de l'artiste, c'est la légende qui clarifie la lecture de l'image, et qu'il faut par conséquent distinguer deux formes du discours de l'artiste : d'un côté, considérer ces légendes comme un discours, de l'autre, les textes programmatiques ou interviews de l'artiste. Or, passée la première période des composites (jusqu'en 1986-1988), ce premier type de discours s'assèche progressivement, en se limitant au titre d'une série et à l'indication du support : *Untitled*, « tirage argentique », « Polaroid », etc. La disparition des légendes-protocoles ne permet plus de savoir si tel tirage argentique est un *document photographique* des particularités craniofaciales ou une *image trafiquée avec les logiciels*, notamment pour générer artificiellement des images de ces particularités. Cette situation est particulièrement troublante et malsaine, et provoque un malaise chez le spectateur. Le seul moyen d'en comprendre la genèse – et donc de

³⁰ Parmi d'autres composites de cette période, dont le nombre est restreint, on compte *First and Second Beauty Composites* de 1982, dont le titre donne les noms des vedettes de cinéma entrant dans chacun de deux portraits (Bette Davis, Audrey Hepburn, Grace Kelly, Sophia Loren, Marilyn Monroe pour le premier, et Jane Fonda, Jacqueline Bisset, Diane Keaton, Brook Shields, Meryl Streep pour le second), ainsi qu'*Androgyny (6 Men + 6 Women)* de 1982, *Big Brother. Stalin, Mussolini, Mao, Hitler and Khomeini* de 1983, et *Evolution II (Chimpanzee and Man)* de 1984. Est également visible sur le site de l'artiste une série de 1986 où les tableaux de peintres célèbres se trouvent superposés les uns aux autres par la méthode composite selon leurs proximités stylistiques : Rothko/Gottlieb/Newman, de Kooning/Picasso, Mondrian/Léger/Malevitch ou Monet/Pissarro.

saisir le sens de ces portraits – est désormais de se concentrer sur les interviews et déclarations de l'artiste.

Lire Nancy Burson : égalité des races

Le premier niveau de lecture de ces documents permet de lever le doute sur l'orientation politique de Nancy Burson qui récuse toute forme de racisme. « Génétiquement, affirme-t-elle, nous sommes 99,99 % les mêmes. Il existe des groupes de gènes responsables de diverses caractéristiques, mais il n'y a aucun gène de la "race". Le concept de race est purement politique et social³¹. » Elle s'aligne donc sur les positions de l'anthropologie moderne, exposées notamment par Claude Lévi-Strauss dans *Race et histoire* en 1952. On ne peut que s'en réjouir, tout en posant cependant la question suivante : pourquoi parler encore de race (un concept biologique), que le président de la République française François Hollande proposa d'ailleurs en 2012 – en vain – de supprimer de la Constitution française ? Or, le terme apparaît explicitement dans le titre de l'œuvre de Nancy Burson réalisée en 1999, *The Human Race Machine*. Cette « machine » digitale de la race humaine permet de faire subir à un portrait numérique un traitement visant l'adaptation de la structure osseuse du visage, du teint de sa peau, de la forme de ses yeux et de la bouche, etc., à des représentations de diverses « races », en sorte que, comme l'annonçait le site web de l'artiste, « Tu te verras comme asiatique, noir, latino-américain, indien, moyen-oriental et blanc³² ». Tel un divertissement forain, elle propose donc un jeu qui consiste à se voir comme si on était *chinois, malien ou mexicain*. Et Nancy Burson de déclarer :

C'est une machine qui permet aux gens de marcher pour un moment dans les chaussures de quelqu'un d'autre en se représentant comme [étant] de races différentes. *The Human Race Machine* est une occasion d'aller au-delà de nos différences pour parvenir à la mêmeté [*sameness*]. Plus nous nous reconnaissons dans les autres, et plus nous pouvons nous relier à la race³³.

Si Nancy Burson avait réfléchi sur la nature de la « machine » digitale, ce qu'elle n'a fait ni en 1968 ni en 1999, elle aurait compris que celle-ci ne fait que reproduire des stéréotypes introduits en elle pas les efforts conjugués de l'artiste et du programmeur. Ce n'est d'ailleurs pas la même chose de dire : chinois, malien, mexicain, etc., ce qui renvoie à des pays, des cultures ou des ethnies, et : asiatique, noir, latino-américain, etc., ce qui renvoie, précisément, à des « races ». De surcroît, dans *The Human Race Machine*, ces représentations sont réduites aux seules données visuelles, tandis que les cultures et ethnies ne peuvent s'y réduire. Nancy Burson « adhère à la même conception de la race, écrit Jennifer González, que celle ayant principalement trait aux apparences visuelles [...], mais elle inverse l'importance de l'image dans la production d'un sujet universel. Chez Burson, poursuit-elle, le pouvoir de la représentation visuelle réside dans sa capacité à produire les formes d'une identification interraciale » : une sorte de « rangée de sosies bizarres »³⁴, ajoute-t-elle.

En dépit du fait que ses positions antiracistes sont sans ambiguïtés, de même que son engagement militant pour l'« égalité des races », Nancy Burson combat le racisme en utilisant toujours la notion de race, qu'elle cautionne en faisant le jeu du racialisme³⁵. Autrement dit, elle combat

³¹ N. Burson, « Seeing and Believing », *op. cit.*, p. 153.

³² <http://www.humanracemachine.com/>

³³ N. Burson, « Seeing and Believing », *op. cit.*, p. 153.

³⁴ Jennifer González, « The Face and the Public. Race, Secrecy, and Digital Art Practice », *Camera Obscura. Feminism, Culture, and Media Studies*, vol. 24, n° 1 (70), 1^{er} mai 2009, p. 49.

³⁵ « Racialisme » est un terme introduit par Pierre-André Taguieff pour désigner un discours scientifique formé au XIX^e siècle qui tente d'expliquer les phénomènes sociaux par des facteurs héréditaires et raciaux, sans forcément revendiquer une oppression, une ségrégation ou une violence à l'égard des races « inférieures », avec tous les risques de diluer la notion de racisme, comme s'il y en avait une variante radicale, à condamner, et une variante bénigne et innocente. « Racialisme. Racialisme et racisme », dans *Dictionnaire historique et critique du racisme*, sous la dir. de P.-A. Taguieff, Paris, PUF, 2013, p. 1499-1523.

le racisme avec le vocabulaire du racisme. Un siècle auparavant, en 1888, Thomas Huxley, grand-père d'Aldous, en critiquant l'eugénisme de Francis Galton, dont il était contemporain, écrivait déjà : « L'application du terme "race" latine à divers peuples qui parlent aujourd'hui les langues romanes n'en est pas moins absurde du fait d'être courante. [...] "race" est le nom d'une subdivision d'un de ces groupes de choses vivantes qu'on appelle "espèces" dans le langage technique de la zoologie et de la botanique³⁶ ». On appréciera la lucidité ! Le concept de race est biologique, le concept d'homme est « purement politique et social ». Confondre les deux, réintroduire celui-là à l'intérieur de celui-ci, c'est – qu'on le veuille ou non – faire le lit de l'idéologie raciale en confirmant l'inscription dans les usages langagiers. « *The Human Race Machine* est vraiment ma prière pour l'égalité raciale³⁷ », dit Nancy Burson, en reconnaissant par là même qu'il y a des races, et en lançant l'appel à les considérer comme étant égales entre elles. Et cet appel est une « prière ».

Lire Nancy Burson : photographie, physiognomonie et « pensées positives »

Le discours de Burson est également marqué par une ambiguïté d'une autre nature, ancrée profondément dans la tradition occidentale. Cette ambiguïté, tout aussi dangereuse, très répandue, voire courante, concerne peut-être le lecteur de cette analyse. Elle est difficile à éradiquer, et peut-être non sans rapport avec l'autre ambiguïté, celle qui ne lui permet pas de se séparer radicalement du racisme et du racialisme. Cette ambiguïté profonde consiste à vouloir aller au-delà du visage, mais à partir de lui, pour voir l'« invisible » que le visible exprime, dévoile, voire démasque : le visage n'est plus alors un masque, qui révèle et voile en même temps, mais une sorte de dénonciation. Dans le portrait, ce désir de voir l'invisible porte sur les émotions et les passions, sur les pensées secrètes de l'individu, sur son caractère et tempérament, sur ses penchants psychiques, voire sur le destin écrit dans son âme ; cette tendance porte un nom : la physiognomonie. À tort a-t-on voulu accabler de cette convoitise les seuls systèmes totalitaires, accusés de vouloir contrôler les consciences des individus, car cette tendance est inscrite au cœur de la civilisation occidentale et de l'idéologie scientifique. Quant à José Arcadio Buendía, héros de *Cent ans de solitude*, il voulait, on l'a vu en exergue, produire une sorte de daguerréotype composite de Dieu. On ne sait si Gabriel García Márquez a connu les portraits composites de Galton, mais qu'importe ! Photographier l'âme ou Dieu, c'est tout un. Avec le plus sérieux du monde, sans la moindre ironie, les portraits composites de Francis Galton se proposaient de faire voir le caractère, sain ou criminel, des individus !

Nancy Burson réalise une série de représentations de Jésus, *One/God/Goddess*, qui se maintient à la frontière équivoque entre les stéréotypes et le spiritualisme.

J'ai fait une pub dans *Village Voice*, en demandant aux gens qui ont l'apparence de Jésus [*Jesus lookalikes*] de me contacter. [...] J'ai aussi approché certains de ces gars dans la rue. J'ai voulu comprendre les raisons pour lesquelles ils cultivaient l'apparence de Jésus. Certains de ceux que j'ai photographiés avaient une vie spirituelle intense. D'autres ont juste fait une mauvaise expérience chez le coiffeur à l'université et ont choisi de ne plus jamais se couper les cheveux depuis³⁸.

Ainsi s'exprime quelqu'un qui a connu les années de la contre-culture, mais qui s'interroge en même temps sur ce qui, de Dieu, pourrait être représenté : « Comment était Jésus ? ou à quoi Dieu ressemble ? – c'est très personnel, dit Burson. C'est à l'intérieur de nous-même que nous devons trouver ça³⁹ », conclut-elle cette séquence de l'interview. Dans cette série de portraits, on peut encore – peut-être – maintenir l'hypothèse d'une démarche ironique et critique, qui cor-

³⁶ Thomas Henry Huxley, *The Struggle for Existence in Human Society*, dans *The Essence of T. H. Huxley*, éd. Cyril Bibby, Londres, Macmillan & New York, St Martin's Press, 1967, p. 154-155.

³⁷ N. Burson, « Seeing and Believing », *op. cit.*, p. 153, je souligne.

³⁸ *Ibid.*, p. 150.

³⁹ *Ibid.*, p. 151.

responderait à la naissance, dans la culture occidentale, de ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari ont appelé la « machine de visagéité ».

Si nous pouvons dater la machine de visagéité, en lui assignant l'année zéro du Christ et le développement historique de l'Homme blanc, c'est que le mélange cesse alors d'être un recoupement ou un entrecroisement pour devenir une pénétration complète où chaque élément imprègne l'autre, comme des gouttes de vin rouge-noir dans une eau blanche⁴⁰.

Mais une lecture qui prêterait à Nancy Burson des intentions critiques et ironiques ne serait recevable que si l'on regardait ses images en restant au premier niveau du discours (les légendes), qui – on l'a dit – a progressivement changé de nature en devenant de moins en moins informatif. Si cependant on cherche un éclaircissement dans l'autre discours, celui qui exprime ses prises de position artistiques, politiques, idéologiques, en dépit de la sympathie que l'herméneutique impose à l'interprète, on se heurte à la mentalité d'une autre époque. En évoquant la série *La Différence entre la pensée positive et négative* de 2000, Nancy Burson affirme que l'art doit « produire » des « pensées positives » qui sont comme autant de prières. « De plus en plus, observe Terrie Sultan, son travail est tenté par de nouveaux modes de représentation expressive en se concentrant sur l'articulation de la force non corporelle qui anime de l'intérieur les êtres vivants⁴¹ », ce qu'on peut constater dans plusieurs travaux de l'artiste visibles sur son site web, par exemple *Pictures of Health* ou *Touch Without Touching*. Cette remarque nous transporte au XVIII^e siècle, à l'époque où la théorie vitaliste, élaborée notamment par Paul-Joseph Barthez (1734-1806) de la faculté de Montpellier, était encore une des *hypothèses* scientifiques pertinentes pour expliquer la nature de la vie.

Lorsque Nancy Burson est interrogée sur le composite galtonien, « aujourd'hui très lourd de questions éthiques », comme l'observent Lynn Gumpert et Terrie Sultan, avec ses implications dans l'idée du clonage et avec son « élément frankensteinien », la réaction de Nancy Burson est étonnante. D'abord, elle esquivait la question en évoquant la « *compositology*⁴² », nom donné récemment aux recherches technologiques de pointe relatives aux matériaux composites. Mais elle semble ignorer que, dans les anciens traités d'alchimie, le « composite » est l'équivalent de l'androgyné (qui possède les deux sexes), et on désigne aussi le composite comme un « métal androgyné ». Après cette volte-face, elle affirme n'avoir eu aucune connaissance du travail de Galton au moment de réaliser ses premiers portraits⁴³. On en prend acte. Enfin, elle dévie sur des sujets qui en apparence n'ont rien à voir avec les portraits composites proprement dits, mais qui témoignent de son goût pour le spiritualisme et le vitalisme. S'agit-il d'un obscurantisme ? Toujours est-il que des procédés scientifiques sont engagés dans certains de ses travaux, comme dans la série sur les pensées positives et négatives.

Même si elle prend ses distances avec le procédé de Kirlian, espèce de Baraduc soviétique qui donna un sens parapsychologique à un phénomène physique appelé « effet corona » qu'il découvrit par hasard en 1939 grâce à un procédé photographique⁴⁴, Nancy Burson ne cache pas sa croyance en la médecine des énergies vitales et aux guérisseurs, et elle parle alors d'une de ses séries de photos qu'elle est en train de réaliser, *Touch Without Touching* : on est en l'an 2000.

⁴⁰ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980, Le « plateau » 7 : « Année zéro – Visagéité », p. 223.

⁴¹ Terrie Sultan, « The Face as a Record of Human Emotions » : <http://www.nancyburson.com/article.html>, consulté le 12 mai 2004 ; l'article n'est désormais plus disponible à cette adresse.

⁴² N. Burson, « Seeing and Believing », *op. cit.*, p. 151.

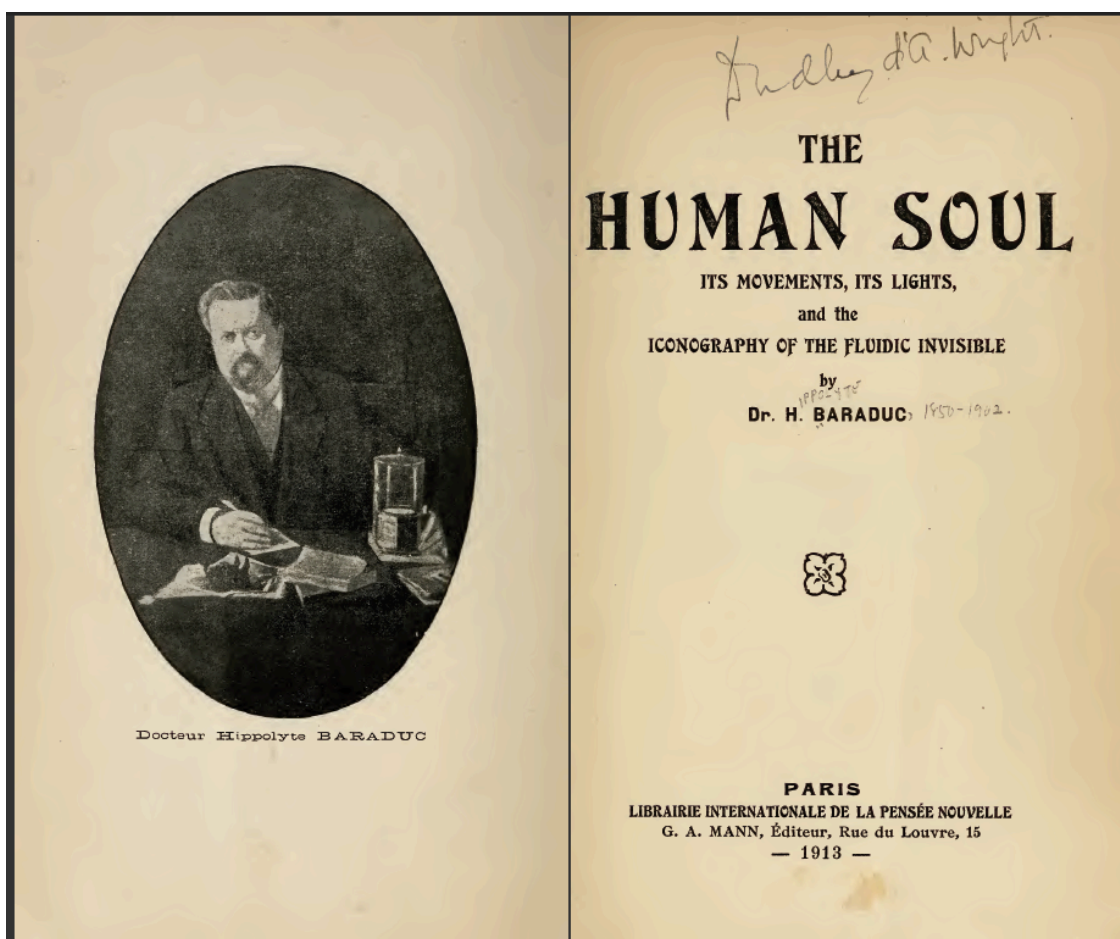
⁴³ Lorsqu'elle apprit que les premiers composites avaient été réalisés par Francis Galton, elle consulta ses publications : « Lorsque j'ai commencé à travailler sur mon premier livre, *Composites*, je suis allée à la bibliothèque publique pour faire des recherches. J'ai été la première personne depuis de longues décennies à consulter les livres de Galton » (*ibid.*).

⁴⁴ Kirlian et non « Kirilian », comme dans son interview. Cf. http://fr.wikipedia.org/wiki/Effet_corona, consulté le 5 août 2013.

Série vraiment intéressante, *Pictures of Health* [images de la santé]. Je veux assister les gens dans la gestion de tous les niveaux de la santé dans leur corps à travers la représentation de divers aspects de la santé : génétiques, cellulaires et auratiques. Je crois que la visualisation des images peut avoir un effet vraiment positif. J'ai aussi travaillé avec un physicien russe, Konstantin Korotkov⁴⁵, et sa caméra GDV (*Gas Discharge Visualization*) pour m'aider à visualiser la différence entre la pensée positive et négative, entre l'amour et la colère. Pour moi, les pensées sont des prières et l'inquiétude est une prière pour quelque chose que nous ne souhaitons pas. Lorsque les gens prennent conscience du fait que nous créons notre propre réalité, il leur est plus facile de comprendre que la maladie est, de fait, un mal. Lorsque j'ai pour la première fois commencé à faire de l'art, ma plus grande question était de savoir ce qui se loge entre nous d'autre que l'espace qui nous sépare. Et la réponse, comme je l'ai découvert plus tard en prenant les photos de la série *Guérison*, est : l'énergie. Nos corps émotionnels jouent un rôle tellement grand dans nos vies qu'il a été important pour moi de montrer la différence du champ énergétique de quelqu'un dans le passage d'une sorte de pensée ou de sentiment à une autre⁴⁶.

À la toute fin du XIX^e siècle, un contemporain de Galton, Hippolyte Baraduc, « photographiait » lui aussi des halos auratiques autour des personnes en sommeil.

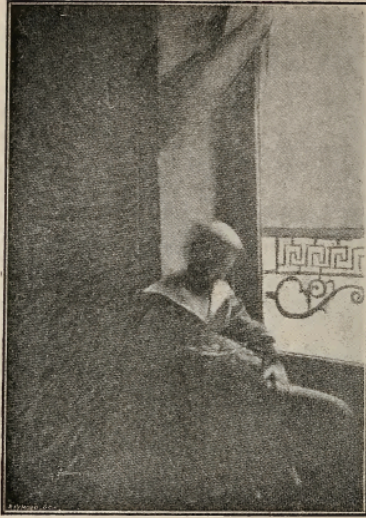
[...] il existe en nous une somme de *force vitale* condensée, spécialisée en nos différents systèmes organiques [...], ce feu interne ou mieux cette *vibration intime* qui prouve la réalité de son existence par l'action qu'elle exerce à distance, soit sur un appareil enregistreur (*Biomètre*), soit sur des plaques photographiques⁴⁷.



⁴⁵ Le site (à ce jour disparu) de cet universitaire américain annonce les recherches ayant pour objet l'énergie de l'eau, l'énergie de l'espace ou l'énergie de la conscience, etc. : <http://korotkov.org>, consulté le 5 août 2013.

⁴⁶ N. Burson, « Seeing and Believing », *op. cit.*, p. 152.

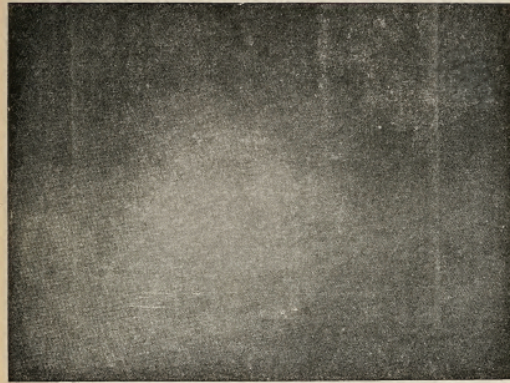
⁴⁷ Hippolyte Baraduc, *La Force vitale*, Clermont, Daix frères, 1897, p. 1 ; je souligne « vibration intime ».



Explanation XLIII. — Od and psychod, vital force. Od, vital force photographed in daylight, thus giving its form, its graphic icon.

The child P. is sadly stroking a recently killed pheasant : he is surrounded by a real tissue of vital fluid which his state of soul bewailing the death of the bird, attracts. The aspiration of his soul draws the cosmic soul, which is shown in the form of a real network tissue with knots, covering the child from head to foot with a thick fluidic cloak.

This photograph is not at all electric. It was obtained in solar light, penumbra, without the sleep of the child, by simple attraction, appeal to the desire of seeing this semi-conscious force manifest itself.



Explanation XLIV. — Movement of cosmic vital force modulated in a psychodic aerolith by the human will with an elevated intention. It is not the human Somod which projects an image made with its own fluidic body, as in the production of a psychicone by thought: it is a thought which acts on the Universal Psychod, and models it in a form of light and of Intelligence.

Est-ce la même « vibration des saveurs contradictoires qui accompagnent la perception intérieure du “temps retrouvé”⁴⁸ », expression que l’on trouve dans un texte de Marc Fumaroli qui parle ainsi de portraits composites réalisés par Krzysztof Pruszkowski ? Quelle est la nature de cette « perception intérieure » ? Est-ce un débordement poétique ou une croyance ? La psychanalyse, la phénoménologie, la théorie de la perception, etc., ont certes mis en évidence une sorte d’invisible logé à *même* le visible, mais ce n’est pas de cet invisible dont il est ici question, plutôt de celui qui, substantialisé, se dissimulerait « derrière » les traits du visage. Ce sont les notions d’expérience intérieure, du spirituel, d’« énergie vitale », etc., qu’il faudrait interroger pour saisir le fond de l’affaire. N’a-t-on pas un besoin urgent de clarifier le statut de ces propos : poésie ? critique d’art ? philosophie ? science ?, et ce afin d’éviter de favoriser les dangereux glissements de sens entre art et science, entre le portrait et la tradition de la physiognomonie, vivante depuis l’Antiquité et le Moyen Age.

Au XVIII^e siècle, le vitalisme est une hypothèse scientifique ; mais représenter à l’aide de la photographie des « pensées positives » de notre « corps émotionnel » nous ramène paradoxalement à une époque encore plus éloignée de l’histoire, où la photographie n’existait pas encore, à savoir avant le XVII^e siècle, lorsque la théologie reprenait à son compte les croyances populaires s’interrogeant sur les effets des « mauvaises pensées » dans le monde réel. Nancy Burson explique pourquoi elle décida de réaliser les composites de ces individus infirmes, au lieu de s’en tenir au simple portrait photographique.

En 1988, j’ai pensé devenir enceinte. J’ai fait des images Polaroid de grand format qui exprimaient mes peurs vis-à-vis de ce qui se passerait si je donnais naissance à un enfant qui ne serait pas « normal ». [...] J’ai senti que cette série a été l’expression de ce qui se passait en moi à l’époque, étant donné que parfois quelque chose peut potentiellement mal se passer pendant la grossesse. Les images des gamins avec le

⁴⁸ Marc Fumaroli, « La photographie, “cosa mentale” », dans *Photologie*, op. cit., p. 52.

syndrome craniofacial et des adultes avec des anomalies deviennent le miroir de ceux qui ne sont pas comme nous [*mirrors for the rest of us*]⁴⁹.

Que des photographies exprimant les fantasmes angoissants de femmes enceintes puissent produire chez celles-ci un effet apaisant, c'est un point qui pourrait intéresser les psychanalystes... En tout cas, les idées exposées ici par Nancy Burson semblent particulièrement crues et irréfléchies, dignes des croyances populaires des temps les plus reculés. Dans *De la recherche de la vérité* (1674-1675), le théologien Nicolas Malebranche donnait quelques exemples de ce type de balivernes, en parlant de la « communication du cerveau de la mère avec celui de l'enfant⁵⁰ » finissant par faire naître l'enfant qui « ressemblait fort au tableau, sur lequel sa mère l'avait formé par la force de son imagination⁵¹ ».

Conclusions. L'hybridation monstrueuse de l'art et de la science

De quelle manière comprendre ces propos pour que les termes utilisés soient en adéquation avec le projet artistique de Nancy Burson ? Soulevons d'abord une série de questions. Est-il raisonnable de croire qu'il est possible de donner à voir l'invisible, par exemple les fantasmes de l'artiste lors de sa grossesse, le caractère maladif d'une personne, le destin criminel ou le tempérament dangereux chez Galton, les pensées positives et négatives, un champ d'énergies guérissant les cancers, ou bien encore l'identité raciale ? Quel statut accorder aux discours de l'artiste pour faire la distinction entre ambiguïté poétique, contradiction logique et incohérence politique ? Revendiquer la dignité de l'individu, est-ce compatible, sur le plan éthique, avec la collaboration avec le FBI au sujet du logiciel d'identification de personnes à travers le procédé de *morphing* ? L'« égalité raciale » n'est-elle pas une *contradictio in adjecto* ? Comment un seul et même sujet peut, sans se contredire, revendiquer, d'une part, la mise en valeur de la singularité absolue de chaque visage et, d'autre part, réaliser des composites de visages déformés par les maladies en considérant que « les gens se présentent mieux⁵² » lorsqu'on rend leur visage plus proche de la « moyenne » visuelle, et par conséquent de la norme sociale et du stéréotype ? Peut-on croire sérieusement que la photographie révèle les émotions dans les visages tout en revendiquant les manipulations des portraits au moyen de logiciels informatiques ?

Terrie Sultan n'a pas tort de vouloir donner un sens positif à ces ambiguïtés : « Nancy Burson nous surprend toujours en créant des images qui ne peuvent pas être caractérisées facilement. Dès que nous pensons avoir saisi ses intentions, elle nous fait faux bond [*she throws us a curve*]⁵³. » Cependant, on n'a pas le droit de passer sous silence le danger de basculer à la légère d'une découverte rendue possible par une technique vers une attitude non critique, voire une interprétation délirante accompagnée d'une certitude inébranlable. Tel fut le fondement de l'eugénisme, qui poursuit son évolution sous le nom de transhumanisme, en assurant que la science et les techniques sont à même d'améliorer l'espèce humaine en lui garantissant – à la limite – l'immortalité. Galton participait aussi à des séances de spiritisme, et il pensait, écrit Karl Pearson, du moins en 1872, « que la branche du "supranaturel", que nous appelons spiritisme, a au moins été digne d'investigation⁵⁴ » ; dans l'eugénisme, il se proposait de faire apparaître l'âme criminelle en puissance grâce à la photographie composite.

L'expression que nous proposons donc pour décrire ce type d'attitude est celle de fanatisme esthétique ; une discrimination esthétique conviendrait à des cas moins graves. Il consiste à faire

⁴⁹ N. Burson, « Seeing and Believing », *op. cit.*, p. 146-147.

⁵⁰ Nicolas Malebranche, *De la recherche de la vérité*, t. I, liv. II, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1962, p. 125.

⁵¹ *Ibid.*, p. 123.

⁵² N. Burson, « Seeing and Believing », *op. cit.*, p. 146.

⁵³ T. Sultan, « The Face as a Record of Human Emotions », art. cit.

⁵⁴ Karl Pearson, *Life, Letters and Labours of Francis Galton*, Cambridge University Press, t. II, 1924, p. 62.

reposer des certitudes absolues – voire revendiquer leur scientificité – sur des fondements qui sont extrêmement fragiles, comme l'est le jugement esthétique, inséparable d'un plaisir éprouvé, ou le repérage des stéréotypes sociaux, indissociable des positions idéologiques du sujet. Doit-on rappeler les dégâts causés par la promotion du « type juif » dans les années 1920 et 1930 ou les dangers du délit de faciès aujourd'hui, qui désigne en réalité les « type arabe » ou « chicanos », etc., selon les pays ? Chez Emmanuel Kant, le fanatisme – *Schwermerei* – apparaît là où est franchie la limite de ce qui est connaissable par l'expérience. Il songeait surtout à un philosophe et savant suédois, Emanuel Swedenborg, qui – comme Hildegarde de Bingen au XIII^e siècle – construit une expérience mystique sur la base – vraisemblablement – des migraines ophtalmiques. En se tournant vers la technologie de GVD pour photographier les pensées positives et négatives, ou vers les guérisseurs pour saisir à l'aide de la photographie les énergies vitales, Nancy Burson correspondrait à cette catégorie. L'esthétique fonde alors la certitude de l'accès direct à une réalité invisible d'ordre spirituel. On peut en tirer une triple conclusion.

D'abord, une *admiration* devant les premiers portraits composites dont les titres – qui tiennent lieu du discours qui les fonde – annoncent l'envahissement du visuel par le numérique et, par conséquent, les possibilités de manipulation sans limites de la « matière photographique » ; mais ces travaux de Nancy Burson ont la particularité de rester fondés sur la transparence méthodologique. *Warhead I* est un portrait qui pose à nouveaux frais la question de la « domination visuelle » et interroge l'idée de la « moyenne visuelle ». À bien le regarder, on peut se demander pourquoi sa bouche est celle de Reagan et ses sourcils ceux de Brejnev : il serait hasardeux de parler ici d'une moyenne. Comment se construit – ou se déconstruit – une telle « moyenne » de la tradition de l'idéal de beauté dans la mesure où, ici, elle est tributaire du codage utilisé pour le logiciel, c'est-à-dire parfaitement conventionnelle, et où les « composants » qui entrent dans l'effet final n'ont aucune autre réalité que celle que définit le code du programmeur... sinon les stéréotypes dont il est porteur ? C'est en suscitant toutes ces interrogations que ces premiers portraits décontaminent le discours – du moins à son premier niveau, celui des titres – de toute implication dans le projet eugéniste, ou dans d'autres dérives au-delà de lui.

Ensuite, la *déception* du fait que ces nouveaux pouvoirs numériques sur le visuel conduisent l'artiste à manipuler des images où l'expression esthétique violente – déformations craniofaciales – éclipse pour le spectateur toute compréhension du procédé qui y conduit. Dans les portraits réalisés à partir de 1988, le spectateur, même avisé et informé des déclarations de l'artiste – l'autre niveau du discours – reste confronté à une troublante indétermination : la monstruosité des visages, à la fois recherchée et humanisée par l'artiste, est-elle l'œuvre de la nature ou de l'artiste-démiurge ? S'agit-il de portraits composites réalisés avec les technologies digitales, de retouches numériques ou d'une simple photographie documentaire (appareil-jouet en plastique Diane) ? Est-ce parce que la notion de document photographique n'est plus du tout défendable dans ce nouveau cadre technologique que Nancy Burson ne fait plus de distinction entre ces trois cas de figure ? Toujours est-il que les acquis artistiques des premiers composites – la lucidité méthodologique, la démarche protocolaire, le statut du titre, etc. – sont alors définitivement abandonnés et perdus. L'artiste en a-t-elle conscience ? Est-ce la raison pour laquelle elle ne commente jamais ses premiers portraits composites ?

Enfin, l'*avertissement* portant sur une nouvelle contamination du discours des portraits composites, mais à un autre niveau, non plus de l'image perçue avec son titre, mais des déclarations et des prises de position de l'artiste à travers les interviews. Trois vieux démons semblent contribuer à cette re-contamination du discours.

- La conception du vieillissement dans laquelle, comme le concevait l'eugénisme, le bagage génétique détermine, et permet donc de connaître, le destin de l'individu. Il serait comme la loi leibnizienne où est écrit dans le moindre détail tout ce qui arrivera à l'individu, sans

que la vie vécue puisse y introduire le moindre écart. Une telle conception est impliquée dans l'idée d'« une machine qui permette aux gens de voir comment ils vieilliraient⁵⁵ ».

- L'idée d'une « moyenne visuelle » qui définit la norme et les stéréotypes sociaux, et conduit à produire des types raciaux, qui, télescopés avec les stéréotypes, conduisent à la pratique du jugement de – voire du délit de – faciès. La notion de race adhère donc de nouveau aux portraits composites, en créant l'écart entre les intentions déclarées d'antiracisme et l'usage des stéréotypes raciaux dans les œuvres⁵⁶.
- La conviction que l'image – et la photographie composite en particulier – puisse permettre un accès direct et concret à la vie intérieure de l'individu, quel que soit le nom qu'on lui donne (le tempérament, la nature criminelle, l'« énergie vitale », le « corps émotionnel », la « pensée positive », etc.). Francis Galton croyait pouvoir affirmer la nature criminelle que représentait tel portrait composite et ne négligeait pas l'approche du spiritisme pour accéder à la connaissance directe de la réalité « invisible ».

En laissant à la psychanalyse le soin de découvrir ce que partagent entre eux les trois fantasmes ainsi identifiés, nous formulons la question de savoir quelle part revient dans ces certitudes à l'expérience esthétique de la différence constatée *de visu*. Pourquoi l'apparence visuelle – l'homme noir, les peaux rouges, la race jaune – devient l'écran qui empêche la découverte de l'autre comme individu ? Le jugement esthétique porté sur cet autre, non compris comme tel, conduit à rabattre sa réalité humaine sur l'image qu'elle donne à voir : c'est une esthétisation de l'expérience de l'autre où l'image tient lieu du concept, faisant le lit d'un fanatisme esthétique.

Leszek Brogowski, Univ Rennes, EA 7472 : Pratiques et théories de l'art contemporain (PTAC), F 35000

⁵⁵ N. Burson, « Seeing and Believing », *op. cit.*, p. 143.

⁵⁶ Quel que soit le motif de ce retour, il faut constamment en rappeler les dangers politiques. Cf. l'article « Au secours, la race revient ! », *Mediapart*, 6 juin 2013, <http://blogs.mediapart.fr/edition/les-invites-de-mediapart/article/040613/au-secours-la-race-revient>, consulté le 6 août 2013.